

BAROQUE

Baroque

3 | 1969

Analyse spectrale et fonction du poème baroque

Le problème de l'image poétique à la fin de la Renaissance

Odette de Mourgues



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/290>

DOI : 10.4000/baroque.290

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Odette de Mourgues, « Le problème de l'image poétique à la fin de la Renaissance », *Baroque* [En ligne], 3 | 1969, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/290> ; DOI : 10.4000/baroque.290

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Le problème de l'image poétique à la fin de la Renaissance

Odette de Mourgues

- 1 C'est avec quelque hésitation que je viens vous soumettre dans ses grandes lignes et, hélas ! de façon très incomplète, un problème qui m'intéresse particulièrement. C'est un problème d'histoire littéraire qui porte sur l'évolution de la valeur et de la fonction de l'image depuis la renaissance jusqu'au classicisme. Je m'explique mal cette évolution ; en fait, il me manque un anneau dans la chaîne et je parle aujourd'hui avec l'espoir que quelqu'un parmi vous possède ce précieux chaînon.
- 2 Entre l'image ronsardienne et l'image racinienne, que s'est-il passé ? Que s'est-il passé entre l'image qui s'affirme et celle qui s'efface, entre un monde d'images riche, varié, mouvant, ouvert sur la vie et cet autre monde d'images décoloré, figé, fermé à presque tous les enchantements des sens ? Un nouveau système d'esthétique s'est-il créé, assignant à l'image d'autres tâches, mesurant sa beauté et son rôle d'expression suivant des critères différents ? Or, cette modification, cette évolution, cette révolution peut-être, comment ne pas en chercher les premiers signes dans la période sur laquelle nous nous penchons ces jours-ci, fascinés les uns et les autres ? Dans cette période, dont on souligne le dynamisme, période de foisonnement et de métamorphoses, on peut s'attendre à ce que le poète, sous la pression d'une sensibilité nouvelle et dans le souci d'élaborer de nouvelles structures poétiques, remette en question la conception de l'image que s'est faite la Renaissance.
- 3 Ici, je me permets de vous rappeler à quel point cette conception est différente des critères par lesquels l'esprit moderne juge de la valeur d'une image. Certes, pour le poète de la Renaissance, comme pour nous, l'image est à la fois vision et outil, mais la ressemblance s'arrête là. D'abord, nous le savons, l'image n'est pas la propriété privée du poète : elle est traditionnelle et appartient au domaine public. Ce n'est pas là la caractéristique la plus importante, mais j'aurai l'occasion de revenir sur ce point. Ce qui m'intéresse davantage, c'est le sens profond qui s'attache à la double fonction de l'image. Fonction sensuelle puisque l'image fait appel à nos sens en évoquant un objet concret, ce qui fait en même temps de l'image un ornement. Fonction intellectuelle, l'image

signifiant clairement une réalité morale ou, tout au moins, une idée abstraite. Je pourrais remplacer le mot de réalité par celui de vérité. Sans prendre au sens étroit le côté didactique de la poésie de la Renaissance, il importe de voir que l'image alors doit révéler des idées vraies, objectivement vraies. Ce critère de vérité explique une certaine méfiance à l'égard de l'imagination qui est déjà, au XVI^e siècle, une maîtresse d'erreur et de fausseté, mais qui cependant mérite des louanges lorsque son rôle est celui de la bonne invention, celle qui consiste, non à créer un objet qui n'existait pas, mais à découvrir une vérité cachée¹. Ce souci de vérité n'est d'ailleurs pas un obstacle pour le poète, car une solide tradition à la fois ancienne et récente (je pense à Ramus), lui assure que la réalité intérieure de son esprit et la réalité du monde extérieur sont régies par des lois semblables. D'où aussi un lien très étroit entre les deux fonctions de l'image : l'univers sensible qui produit en l'homme sensations et émotions est réglé de façon aussi ordonnée, suivant une hiérarchie aussi harmonieuse que les constructions logiques de l'esprit humain.

- 4 Il y a donc chez le poète de la Renaissance une sorte de confiance heureuse dans la valeur intrinsèque du langage imagé. L'image est vraie, solide, stable. Le monde, celui de la culture comme celui des choses, a des trésors d'analogies. Hercule devient chrétien chez Ronsard.
- 5 Cette vision unifiée qui ne sépare pas le jugement intellectuel de l'expérience vécue permet à Scève cet emploi infiniment subtil des images que nous admirons tant chez lui.
- 6 Mais lorsque nous arrivons vers la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle, je crois discerner quelques symptômes troublants. Il se peut que de nouvelles idées scientifiques commencent à ébranler certains postulats sur lesquels était si solidement bâtie la vision du monde qu'acceptait la Renaissance. Il se peut que l'homme hésite à croire désormais que le monde extérieur a des correspondances profondes avec son monde intérieur sans aller peut-être jusqu'au subjectivisme de Montaigne. Il se peut aussi que tout système d'esthétique doive forcément s'altérer avec le passage du temps.
- 7 Chez certains poètes, l'image semble perdre de sa force et de sa vitalité, que ce soit dans sa fonction sensuelle (c'est-à-dire son pouvoir d'évoquer le monde physique) ou dans sa fonction intellectuelle.
- 8 Les images de Sponde sont certainement très puissantes, mais je me demande si ce n'est pas le plus souvent une puissance d'emprunt qui tient au mouvement du rythme et plus encore à la poussée violente du verbe qui les accompagne. L'image garde sa fonction intellectuelle mais ce sont les verbes qui nous transmettent des impressions physiques de montées et de descentes, de gonflement et d'éclatement, de rupture et de plongée, et jusqu'à la sensation de coller à la terre.
 ...Que j'enfle contre l'eau les eaux de mon plaisir
 Et que me colle à terre un importun martyr...
 ...Et le temps crèvera cette ampoule venteuse.
 ...Et les flots se rompront à la rive écumeuse.
- 9 Chez d'Aubigné, on peut trouver aussi quelques signes de cet affaiblissement de la valeur de l'image. Et d'abord dans la tendance à reprendre sans cesse la même image qui tire ainsi sa valeur de son caractère d'obsession et devient une sorte de symbole. Car, ainsi que Marcel Raymond a été le premier à le faire remarquer², dans la poésie amoureuse de d'Aubigné la plupart des choses, abstraites ou concrètes, sont rouges, comme est rouge le sang :

... Je suis le chant sanglant, où la pudeur hostile
 Vomit le meurtre rouge ...
 ... Rougir de mon sang chaud l'ivoire de ses doigts ...
 Et pour moi, dieu secret, rougit la jalousie ...

- 10 De plus, les images hyperboliques, si employées dans la poésie d'amour de la Renaissance, seraient-elles devenues trop faibles pour exprimer les sentiments du poète ? Depuis longtemps, les poètes avaient versé des torrents de larmes, avaient brûlé de feux plus ardents que le plus brûlant des soleils. Mais l'hyperbole traditionnelle ne suffit plus. D'Aubigné multiplie par cent ou par mille la fiction mythologique ou l'objet concret qu'il prend pour image. Sa douleur fait surgir « mille nymphes des bois », le feu de son amour même divisé « en mille et mille corps » ne saurait s'épuiser. Son destin est semblable à celui d'un champ hivernal ravagé par « mille corbeaux pillards ».

- 11 Image-obsession chez d'Aubigné. Mais nous trouvons aussi le phénomène inverse. Celui de la multiplication des images à l'intérieur d'un même poème. C'est aussi peut-être un symptôme d'affaiblissement. Lorsqu'une monnaie est dévaluée, le nombre des billets en circulation augmente. Alors qu'un poète comme Ronsard pouvait tirer d'une seule image tout un poème, Desportes tend à empiler les images les unes sur les autres, comme dans le sonnet suivant où l'amour produit chez le poète toute une série de métamorphoses :

Je me suis vu muer, pour le commencement,
 En cerf, qui porte au flanc une flèche sanglante ;
 Depuis je devins cygne, et d'une voix dolente,
 Je présageais ma mort, me plaignant doucement.
 Après je devins fleur languissante et penchée,
 Puis je fus fait fontaine, aussi soudain séchée,
 Épuisant par mes yeux toute l'eau que j'avais ;
 Or je suis salamandre et vis dedans la flamme ;
 Mais j'espère bientôt me voir changer en Voix
 Pour dire incessamment les beautés de ma Dame³.

- 12 Chacune de ses images est bien accréditée, bien connue des lecteurs de littérature emblématique et de poésie pétrarquiste : le cerf percé d'une flèche, le cygne mourant, la fleur, la fontaine, la salamandre... C'est la succession rapide de ces images et l'impression que toutes ces images sont interchangeable, une sorte de monnaie courante que l'on prend à poignée. Non seulement leur pouvoir d'évocation physique est très réduit, mais cette multiplication gratuite d'images autour d'un unique objet (l'amant douloureux), au lieu de faire ressortir la réalité de cet objet, l'absorbe et la détruit, si bien que la fonction intellectuelle de l'image – celle qui consiste à signifier clairement et véritablement un aspect de la réalité – paraît sérieusement menacée.

- 13 Mais peut-être, m'objectera mon ami Jean Rousset, cette désintégration de la réalité à travers une série de métamorphoses est-elle précisément la fonction intellectuelle de ces images ? Et je lui emprunte d'autres poèmes où une même accumulation d'images a une portée plus grave que chez Desportes. Tel le curieux petit poème latin de Crashaw dans lequel une bulle de savon devient tour à tour flocon d'écume, sein de femme, arc-en-ciel, fleur, étoile... et, pour finir, néant :

O sum, scilicet, nihil.

- 14 Ou, mieux encore, le poème dans lequel Auvray, pour souligner ce néant qu'est la vie humaine, après avoir comparé l'homme à un nuage, une fleur, un torrent, un rêve, une ombre, termine ainsi :

Ce n'est rien, puisque rien si léger ne nous semble,
 Ou si c'est quelque chose, il sil sera bien nommé
 Valeur, fleur, torrent, songe, ombre, et rien tout ensemble.

- 15 Il est en effet bien possible que cette façon d'employer les images représente un effort délibéré du poète pour exprimer le thème de l'illusion et de la réalité qui, nous le savons, est un des grands thèmes de l'époque. Mais il n'en reste pas moins vrai que l'image semble se dévaloriser dans ce procédé et que d'ailleurs cette multiplication d'images interchangeables se retrouve chez des poètes qui ne cherchent pas à traduire l'anxiété d'un monde en constant mouvement. Le sonnet de Laugier de Porchères sur *Les yeuz de Madame la Duchesse de Beaufort*, dans lequel les yeux de la dame sont tour à tour comparés à des dieux, des cieux, des soleils et des éclairs appartient de bon droit à la fin de la Renaissance. Il n'aurait pu être écrit après Voiture.
- 16 Tels sont certains des symptômes que j'ai cru voir d'une dévalorisation de l'image vers la fin de la Renaissance. Mais je ne suis pas entièrement convaincue moi-même, surtout lorsque j'essaie de voir d'autres aspects de la création poétique à cette époque.
- 17 D'abord, une opposition éclatante à tout ce que je viens de dire : l'œuvre de La Ceppède, ses *Théorèmes*, dont une de mes étudiantes en doctorat, Jean Oliver, a récemment étudié l'admirable structure épique⁴. Ici triomphe l'esthétique de la Renaissance. L'image est partie intégrante d'une vision du monde, unifiée et stable. Les vérités qu'elle révèle sont les vérités de l'Écriture et de la théologie. La solidité du réseau d'analogies est garantie par la foi. Une longue tradition d'exégèse des livres saints - qui voit dans chaque événement, dans chaque objet concret le sens littéral, le sens moral et le sens allégorique permet au poète d'atteindre en matière d'images l'idéal de la Renaissance puisque la fonction intellectuelle de l'image est à la fois révélation de la vérité et leçon morale.
- 18 Verrons-nous donc dans La Ceppède un « attardé » ou, au contraire, comme un poète occupant une position assez semblable à celle de Péguy ? Position parallèle bien que différente puisque chez Péguy c'est une esthétique d'origine romantique qui revit et s'affirme. Le symbolisme que menaçaient certaines idiosyncrasies de la subjectivité et des notions métaphysiques assez fumeuses retrouve son unité de vision dans cet univers poétique où « le surnaturel est lui-même charnel » et où il n'est pas d'épi de blé, ni de centurion romain qui n'ait sa valeur actuelle et symbolique à la fois.
- 19 Triomphe aussi de l'esthétique de la Renaissance dans la poésie anglaise. *L'Art Poétique* de Puttenham, publié à la fin du XVI^e siècle, reprend les postulats et les critères que j'ai mentionnés au début de cet exposé : nécessité pour l'image de révéler une vérité objective, de se conformer à l'ordre et à l'harmonie du monde, alliance étroite entre le jugement du poète et son imagination. Et l'ouvrage magistral de Rosamund Tuve *Elizabethan and Metaphysical Poetry* prouve de façon convaincante que la fonction et la valeur des images n'a pas subi de changements chez les poètes jacobéens⁵.
- 20 Mais, puisque je viens de me risquer sur le terrain dangereux de la littérature comparée, le moment est venu où je dois me tourner vers l'Espagne et l'Italie. Ici, je ne veux qu'interroger de plus savants que moi, et même tâtonner dans le choix de questions à poser aux spécialistes de ces deux littératures.
- 21 Faut-il remonter jusqu'à Gracian ? s'attarder sur Marino et ses disciples ?
- 22 Curtius⁶ souligne l'importance qu'a pour Gracian l'harmonie qui existe entre jugement et imagination. Dans la Préface à l'*Agudeza*, ce fameux ouvrage qui traite de la rhétorique de la poésie, Gracian présente son « arte de ingenio » comme le second volet d'un dyptique,

le premier volet étant son autre livre, son « arte de prudencio ». Ce qui porte en soi le germe d'une attitude différente à l'égard de l'image, c'est peut-être chez Gracian un souci de modernisme dans le choix du matériel qui compose le langage imagé, un désir de se libérer de la culture des anciens. C'est donc simplement le caractère traditionnel de l'image qui serait mis en question. Mais, ceci à part, cet ouvrage n'est-il pas destiné à renforcer les conceptions de la Renaissance, à combler un vide en présentant sous une forme systématique les possibilités qu'offrait le langage à l'invention du poète, à l'encourager à plus d'audace et plus de subtilité tout en préservant la dignité de la valeur profonde de l'image ?

- 23 Est-ce dans les affirmations de Marino et dans sa poésie que je dois chercher le chaînon qui me manque ? Il a lui-même insisté sur l'élément de nouveauté nécessaire à la poésie et tous les critiques font allusion à cette qualité de surprise qu'il demande à l'image. À en croire mes amis et collègues, je serais tentée de voir chez lui plus que chez aucun autre poète de l'époque les symptômes d'une crise dans la valeur de l'image. Y aurait-il une fissure dans la fonction intellectuelle, la subtilité de l'invention se séparant du jugement et du critère de vérité ? symptôme aussi grave, une fissure dans la fonction sensuelle de l'image ? Chez ce poète, dit sensuel au sens courant du mot, le pouvoir d'évocation physique semble faible, comme si une distance considérable séparait ces froides et brillantes images de l'univers tiède, nuancé, vivant qu'elles devraient refléter. Mais tout ceci n'est que caractéristiques négatives. J'aimerais voir plus clairement le côté positif d'une nouvelle esthétique de l'image chez Marino.
- 24 Si Marino m'intéresse ainsi, c'est en tant que représentatif de la fin de la Renaissance, et non en tant qu'influence importante sur les grands poètes français du début XVII^e siècle, car plus j'étudie ces derniers, et plus me paraît ou douteuse ou épisodique l'influence que le marinisme ait pu avoir sur eux⁷.
- 25 C'est à ces poètes français que je reviens maintenant car chez deux d'entre eux, Malherbe et Théophile, est très évidente cette crise de la valeur de l'image dont je cherche si maladroitement les signes avant-coureurs.
- 26 Malgré la chronologie, je commencerai par Théophile. La conception que Théophile se fait de la poésie n'a pas encore été étudiée très sérieusement. À ce propos, je suis heureuse de dire qu'une de mes jeunes collègues, Gwyneth Castor, travaille à un ouvrage sur le rôle de l'imagination chez Théophile et je suis sûre que ce livre nous sera extrêmement précieux. Mais, dès maintenant, on peut affirmer que Théophile n'est certainement pas satisfait par l'image telle que la concevait la Renaissance. Les mythes de l'Antiquité, par exemple, ne peuvent plus être intégrés dans une vision raisonnable du monde. Alors que Ronsard pouvait identifier Diane et la lune, et cela suivant un critère de vérité puisque les corps célestes étaient pour lui une partie d'un ordre céleste, Théophile ne peut garder de Diane que le char qui la suit, ou que l'évocation d'une adorable nudité dans un lac nocturne.
- 27 Il se peut aussi que Théophile, étant libre penseur, ait plus encore que ses contemporains l'impression que le monde et l'homme ne s'inscrivent pas dans un schéma de correspondances et d'analogies auquel on puisse faire confiance. Aussi y a-t-il chez lui une sorte de méfiance à l'égard de l'image. Contrairement à ce qu'on affirme souvent, en se basant sur deux ou trois de ses poèmes, il y a très peu d'images dans sa poésie lorsqu'on regarde de près. Et les images sont employées souvent avec un très grand souci de conserver ce qu'elles peuvent avoir de puissance sensuelle. Car c'est ce côté sensuel du monde extérieur que Théophile cherche à préserver. Parce que les objets concrets ont

perdu pour lui leur valeur métaphorique profonde, leur sens moral ou intellectuel, la garantie qui leur assurait une place dans le monde des vérités universelles, Théophile en arrive à une sorte d'existentialisme poétique : l'image cesse d'être image, sauf dans le sens où l'image veut dire tableau, représentation, et la poésie tend à être descriptive plutôt que métaphorique. On a cependant l'impression que Théophile a cherché une nouvelle conception de l'image, qu'il s'est demandé ce que l'imagination, la fantaisie même pourraient créer. Mais en vain, et dans ses *Élégies*, ou il renonce à l'image, ou il accepte implicitement la conception de l'image qui va désormais triompher en France, celle de Malherbe.

- 28 Pas plus que Théophile, Malherbe ne croit à une valeur essentialiste de l'image. De plus, chez lui, la fonction sensuelle de l'image est très réduite. L'image, tirant sa beauté et sa noblesse de son caractère traditionnel, appartient non à la réalité du monde concret, mais à un univers littéraire, artificiel. Reste la fonction intellectuelle de l'image, très importante chez Malherbe, mais assez différente de ce qu'elle était pendant la Renaissance : dire que l'image est vraie n'a désormais plus de sens ; il suffit mais il faut que sa signification soit claire et son emploi logique. Rien de plus intéressant à cet égard que le commentaire de Malherbe sur Desportes. Si Malherbe trouve le sonnet de Desportes, que je vous ai lu, une fantaisie absurde, c'est évidemment parce que la succession de métamorphoses que subit l'amant – cerf, cygne, fleur, fontaine... – n'est pas organisée suivant un dessin cohérent, et aussi parce que le lien intellectuel qui relie le signifié et le signifiant s'effiloche de plus en plus à chaque nouvelle métamorphose. Desportes n'est pas plus heureux, aux yeux de Malherbe, lorsque, se contentant d'une seule image, il la développe au cours d'un sonnet. Entre parenthèses, ce procédé était destiné à accroître ainsi à la fois la teneur intellectuelle de l'image et à en présenter le côté physique de façon nouvelle et pittoresque. Effort de subtilité qui montre, lui aussi peut-être, la nécessité de redonner de la vigueur à l'image. Desportes, donc ayant comparé la beauté de sa dame à une hydre à sept têtes⁸, développe cette image ; les sept points dangereux de la beauté sont énumérés : teint, front, main ... Mais le développement ne se borne pas là :

De chacun de ces chefs sept autres nouveaux sortent
et il énumère sept autres traits fatals que possède la dame. Commentaire exaspéré de Malherbe :

De chacun de ces chefs il en sort sept : ce sont donc
quarante-neuf et il n'en compte que sept.

De fait, ce sonnet, imité d'ailleurs de l'italien, est très mauvais, mais nous montre le genre de critère de logique intérieur que Malherbe exige de l'image.

- 29 Quant aux images que Malherbe lui-même emploie, elles sont en accord avec sa théorie :

N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde :
Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde,
Que toujours quelque vent empêche de calmer...

Images conventionnelles, avec très peu de puissance évocatrice, mais d'une signification très claire et possédant dans leur discrétion une très grande noblesse.

- 30 Il semble donc qu'en France, avec Malherbe et Théophile, nous assistions à une sorte d'éclatement de la conception très unifiée que la Renaissance avait de l'image : rupture entre l'élément sensuel et l'élément intellectuel, rupture entre l'harmonie du monde extérieur et les constructions logiques de l'esprit humain.

- 31 L'image malherbienne, extrêmement belle et satisfaisante dans son parti pris d'artificialité totale, se retrouve dans tous les chefs-d'œuvre poétiques du classicisme. Quant à ce qui a été peut-être le rêve de Théophile, l'accord de la sensibilité personnelle du poète avec le monde concret dans un schéma d'analogies de son propre choix, il faudra attendre le romantisme pour le voir réaliser.
-

NOTES

1. À consulter plus spécialement sur ce point l'excellent ouvrage de Grahame Castor : *Pléiade Poetics*, Cambridge University Press, 1964. Une grande partie du livre est consacrée à définir avec précision et finesse le rôle de l'imagination et de l'invention pendant la renaissance.
 2. Article paru dans *Génies de France*, 1942, pp. 68-87.
 3. *Les Amours de Diane*, sonnet xxxiv, Premier Livre, éd. Textes Littéraires français, 1959.
 4. Cette thèse de doctorat va être prochainement soutenue et sera, je l'espère, publiée aussitôt que possible.
 5. The University of Chicago Press, 1947.
 6. *European Literature and the Latin Middle Ages*, traduit de l'allemand par Willard R. Trask, pp. 296 et suivantes.
 7. Mrs Gwyneth CASTOR, qui prépare une thèse sur *L'Imagination dans la poésie de Théophile de Viau*, a longuement considéré la possibilité d'une influence mariniste chez ce poète et a conclu, contrairement à une opinion assez répandue, que cette influence était négligeable.
 8. *Op. cit.*, Sonnet LXVII.
-

AUTEUR

ODETTE DE MOURGUES

Maître de Conférences à l'Université de Cambridge (Angleterre)